VASARIS ALLGEMEINE KUNSTANSCHAUUNGEN AUF DEM GEBIETE DER MALEREI.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER KÖNIGL. ALBERTUS-UNIVERSITÄT

ZU KÖNIGSBERG I. PR.

VORGELEGT

UND MIT DEN BEIFOLGENDEN THESEN

FREITAG DEN 23. JULI, NACHMITTAGS 3 UHR

ÖFFENTLICH VERTEIDIGT

VON

W. v. OBERNITZ.

OPPONENTEN:

Herr cand. hist. Sommer, Herr Referendar Schmiedel.

STRASSBURG

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

1897.

Gegenwärtige Dissertation umfasst die ersten Abschnitte einer grösseren Arbeit, welche der philosophischen Facultät vorgelegen hat und demnächst im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Strassburg erscheinen wird.

MEINEN TEUERN ELTERN

GEWIDMET.



Einleitung.

Trotz aller Unvollkommenheiten, Mängel und Nachlässigkeiten werden, so darf man wohl behaupten, des Giorgio Vasari Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori stets als die erste schriftliche Quelle für die Kunstgeschichte der italienischen Renaissance gelten. Man hat aber bisher meist nur die geschichtliche Seite dieses Werkes anerkannt, während dasselbe, wie sich schon durch einen flüchtigen Blick in seine Blätter ergiebt, noch zwei andere Seiten darbietet. Die eine, technisch-theoretischer Art tritt freilich entschieden in den Hintergrund; um so augenfälliger dagegen erscheint die zweite, die ästhetische, auf welche in den folgenden Betrachtungen das Interesse des Lesers in erster Linie gelenkt werden soll. Ich möchte jedoch, ehe ich zu dem eigentlichen Gegenstande meiner Darstellung gelange, zunächst mein Unternehmen durch den Hinweis auf einige Stellen Vasaris zu rechtfertigen suchen, aus welchen des Verfassers Absicht, auch allgemein künstlerische Gesichtspunkte in sein Werk aufzunehmen, klar hervorgeht. Zunächst sagt er in der Vorrede zum ganzen Werke (Proemio di tutta l'opera): . . . . nelle Vite di essi artefici impareranno [d. h. auch die Nichtkünstler: coloro che non sono di questi esercizj] . . . a conscoere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle, [d. i.: opere] e discernere tra maniera e maniera. [1] Noch ausführlicher legt der Autor in folgenden

[1] Vasari ed. Milanesi I 105.

der Vorrede zum zweiten Teile der Vite (Proemio alla parte seconda) entlehnten Worten seine Absicht dar: . . . . mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto [d. h. die Künstler], ma di scegliere ancora discorrendo il migliore dal buono e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori, investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di fare conoscere a quelli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi e in diverse persone.[1]

Die Absicht Vasaris, ästhetische Untersuchungen in den Kreis seiner Darstellung hineinzuziehen, ist durch die obigen Zitate völlig klar gestellt. Es fragt sich nur noch, was man durch eine Sammlung und Anordnung der zerstreuten Notizen ästhetischen Inhalts bei dem Aretiner zu erwarten hat, das heisst mit anderen Worten, welchen Wert die Kunstanschauungen Vasaris für uns besitzen. Ich möchte diese Frage erst am Schlusse, wenn sich die gefundenen Ergebnisse übersehen lassen, beantworten und hier nur darauf hinweisen, dass der Verfasser infolge seiner staunenswerten Denkmälerkenntnis, seiner eigenen umfassenden Kunstbethätigung, seines emsigen, mehr als dreissig Jahre hindurch auf die Abfassung des grossen Werks verwandten Fleisses wohl im stande zu sein erscheint, bedeutende Ansichten und Aufschlüsse über das Wesen und die Anforderungen der Kunst seiner Zeit zu geben. Dazu kommt noch, dass, wie aus der folgenden Stelle des Schlusswortes (L'autore agli artefici del disegno) hervorgeht, Vasari der ästhetischen Beurteilung der Kunstwerke ganz besondere Bedeutung beilegt. Denn er sagt, er habe sich nicht mit den Angaben seiner schriftlichen Quellen (Lorenzo Ghibertis Commentarii und den Riccordi des Domenico Ghirlandajo und Raffael) begnügt, sondern habe der Autopsie stets das grösste Gewicht zugemessen: Ai quali [d. h. die oben genannten Schriftsteller]

---

[1] Vasari ed. Milanesi II 94.

se bene ho prestato fede, ho nondimeno sempre voluto riscontrare il lor dire con la veduta dell' opere; essendo che insegna la lunga pratica i solleciti dipintori a conoscere, come sapete, non altramente le varie maniere degli artefici, che si faccia un dotto e pratico cancelliere i diversi e variati scritti de' suoi eguali, e ciascuno i caratteri de' suoi più stretti familiari amici e congiunti. [1]

So weit möge Vasari reden. Mir sei es gestattet, einige Bemerkungen über meinen Gegenstand, seine Begrenzung und die für seine Darstellung gewählte Form beizufügen. Ich habe aus unten (Allgemeiner Teil Abschnitt 2) anzuführenden Gründen mich auf die Behandlung der Malerei beschränkt. Jedoch war es meine Absicht, über das eigentliche Gebiet der ästhetischen Betrachtungen hinauszugehen und auch praktische und sonstige Gesichtspunkte, wie sie sich in Vasaris Werk in grosser Fülle bieten, gelegentlich aufzunehmen, weshalb ich das Wort Aesthetik in der Ueberschrift vermied und es durch den weitergehenden Ausdruck «Allgemeine Kunstanschauungen» ersetzte. Wenn es darauf ankommt die allgemeinen Kunstanschauungen eines Mannes darzulegen, der in erster Linie nicht Aesthetiker, sondern ausübender Künstler und Historiker ist, so können zwei Wege zum Ziele führen, ein praktischer und ein historischer. Ich habe im Ganzen den ersteren als den unserem Gegenstande angemesseneren gewählt, ohne dabei aber den zweiten aus dem Gesichte zu verlieren. Vielmehr habe ich mehrfach, wo mir der Hauptzweck dadurch gefördert zu werden schien, kleinere geschichtliche Exkurse eingeflochten, und im Schlusswort dieser Betrachtungen, wenn auch nur in flüchtigsten Strichen, ein Bild von der Kunstentwicklung nach Vasaris Vorstellung zu geben versucht. Der praktische Weg bestand darin, dass ich nach einem kurzen, einige Hauptgesichtspunkte bietenden allgemeinen Teile in den folgenden Abschnitten zu einer Darstellung geschritten bin, welche zunächst die Mittel, durch deren Hilfe und die Bedingungen, unter denen ein vollendetes malerisches Kunstwerk zustande kommen

---

[1] Vasari ed. Milanesi VII 727.

kann, darlegt, um daran die Behandlung der höchsten an ein solches zu stellenden Anforderungen anzuknüpfen.

Vasaris Kunstanschauungen erscheinen nicht als ein geschlossenes System; man muss sie vielmehr in Gestalt vereinzelter oft versteckter Notizen aus seinem umfangreichen Werke ausscheiden und nach bestimmten Gesichtspunkten anordnen. Dass man hierbei auf Widersprüche treffen muss, ist bei einem Werke wie den Vite Vasaris von vornherein klar. Bisweilen erschien es am geeignetsten, diese Widersprüche unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen, wenngleich ich mehrfach versuchte, dieselben durch Gründe zu erklären und somit als entschuldbarer darzustellen. In den meisten Fällen jedoch dürfte, wie ich glaube, eine Kritik der verschiedenen in Betracht kommenden Stellen des Autors zu dem erwünschten Ausgleich führen. Freilich darf bei diesem Bestreben der Umstand nicht verkannt werden, dass dabei nur allzuleicht subjektive Anschauungen und Empfindungen des Bearbeiters sich in die Darstellung einmischen. In einzelnen Fällen habe ich schon von vornherein einen Vorbehalt nach dieser Richtung hin beigefügt. Bei der Stellenkritik kam es in manchen Fällen auf eine Abwägung der entgegenstehenden Meinungen, nach Massgabe der von Vasari selbst gebotenen Anhaltspunkte (Bestimmtheit des Ausdrucks, häufigere Wiederholung der gleichen Anschauung u. s. w.) an. Meistens habe ich der aus der praktischen Beurteilung eines bestimmten Kunstwerkes sich ergebenden Meinung vor der rein theoretisch (und das bedeutet bei Vasari nur zu häufig höchst unklar) ausgesprochenen Ansicht den Vorzug gegeben, die dann der letzteren häufig als Ergänzung und Korrektiv dient. In anderen Fällen suchte ich auf exegetischem Wege zum Ziele zu gelangen. Wo es anging, war ich bestrebt, eine allgemein aufgestellte Ansicht durch Beispiele zu erläutern und zu berichtigen, ohne jemals die Zahl der aus dem Werke Vasaris anzuführenden Beispiele erschöpfen zu wollen, da dies, wie an verschiedenen Stellen hervorgehoben wird, für den gegenwärtigen Zweck keine Bedeutung hat und auch wegen der in vielen Fällen ganz ausserordentlich ho-

hen Zahl der in Betracht kommenden Werke kaum möglich sein würde. Vielmehr kam es auch bei der Wahl der Beispiele auf eine möglichst reine Darstellung der Ansicht des Verfassers an. Ob er über ein Werk Michelangelos, Raffaels oder irgend eines ganz untergeordneten Meisters urteilt, ist für diesen Zweck vollkommen gleichgiltig; es gilt hier nur das Wort, nicht das Werk, welch' letzteres gewissermassen nur als Versuchsobjekt dient.

Es handelte sich, wie bereits mehrfach betont, bei den gegenwärtigen Betrachtungen in erster Linie um eine Darstellung der Ansichten Vasaris. Ich weiss wohl, dass zur vollkommenen Erreichung dieses Zieles eine möglichst vollständige Bearbeitung der einschlägigen italienischen Litteratur vor und zu der Zeit Vasaris notwendig gewesen wäre. Allein diese wäre über den Rahmen der gegenwärtigen Betrachtungen hinausgegangen, welche nur eine Sammlung des von Vasari gebotenen Materials darstellen sollen. Ich habe mich daher bei der Heranziehung sonstiger Litteratur möglichst beschränkt. Eine meist in Noten durchgeführte Gegenüberstellung und Vergleichung der Kunstauffassungen Vasaris und derjenigen des grössten Theoretikers des 15ten Jahrhunderts des Leone Battista Alberti, wie er dieselben in seiner Schrift «Della pittura» darlegt, schien mir nicht ganz ohne Interesse. Gelegentlich fanden auch die Lebensbeschreibung Michelangelos von Ascanio Condivi und für die mehr geschichtlichen Betrachtungen die Commentarii des Lorenzo Ghiberti Berücksichtigung.[1] Für die beiden letztgenannten Werke benutzte ich die Ausgabe von Frey in der Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris Band II bezw. III (Berlin W. Hertz 1887 bezw. 86), für Alberti die Ausgabe von Janitschek in Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance Band XI: Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften (Wien, Wilhelm Braumüller 1877).

---

[1] Der Umstand, dass das letztgenannte Werk Vasari nach seiner eigenen Aussage (bei Milanesi VII 727) als Quelle diente, schmälert für uns den Wert desselben, da sich der Aretiner sehr enge an dasselbe anlehnt.

Den Zitaten aus Vasari legte ich die Ausgabe von Gaetano Milanesi[1] zu Grunde, obwohl ich weiss, dass die genannte Ausgabe manche Unvollkommenheiten enthält. Sie war mir aber am leichtesten zugänglich. Schliesslich sei es nochmals entschieden betont, dass die folgenden Betrachtungen nicht etwas Ganzes und Abgeschlossenes, sondern nur einen Versuch, einen bescheidenen Anfang bieten wollen. Die weitere Ausgestaltung des umfangreichen Gegenstandes bleibt eventuell einer späteren Zeit vorbehalten.

---

[1] Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi Firenze Sansoni 1878—85. 9 Bde. Band I—VII: Vite, Band VIII: Ragionamenti, Briefe, Descrizione dell' apparato etc., Band IX: Register. Ich füge von jetzt ab den Zitaten aus Vasari nicht mehr den Vermerk bei, dass sie der genannten Ausgabe entnommen sind. Die angegebenen Zahlen beziehen sich stets auf dieselbe.

I.

Allgemeiner Teil.

1. Wesen und Ursprung der bildenden Künste, ihr gegenseitiges Verhältnis und ihr Zusammenwirken.

Jo so che l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente (I 222). Ich weiss, dass unsere Kunst in erster Linie durchaus Naturnachahmung ist.

In diesem mit gewisser Feierlichkeit und überzeugender Bestimmtheit ausgesprochenen Satze giebt Vasari seine Definition von Kunst, nicht eine Begriffsbestimmung im eigentlichen Sinne — unser Autor ist eben kein theoretischer Aesthetiker — wohl aber einen Satz, zu dessen klarer Formulierung ihn seine grosse Kenntnis der Kunst und sein trotz aller Schwächen und Irrungen im Grunde gesundes Urteil leiten musste. Und so wird man auch finden, dass dieser Schriftsteller, der in seinen positiven Angaben oft so unbestimmt, so schwankend und unzuverlässig ist, doch an diesem Satze wie an einer unverbrüchlichen Norm festhält und dass sich derselbe wie ein goldener Faden durch das oft verwiete Gewebe seines Werkes hindurchzieht.

Darum konnte er auch, getreu seinem Grundsatze, aussprechen, dass in der 3. Periode des von ihm behandelten Zeitraums, d. i. in der nach seiner Meinung von Lionardo da Vinci inaugurierten Kunstweise des Cinquecento, die Malerei dasjenige erlangt habe, was einer Nachahmerin der

Natur zu erlangen vergönnt sei.[1] Wie die Naturnachahmung als höchster Zweck, so erscheint Vasari die Natur selbst als die wahre Mutter der Kunst,[2] ein Gedanke, den er zu einer echt grossartigen Auffassung in den folgenden Sätzen erhebt: . . . . . Penso che ognuno che questa parte vorrà discretamente considerare, giudicherà come io, ... il principio di queste arti essere stato l'istessa natura, e l'innanzi o modello la bellissima fabbrica del mondo, ed il maestro quel divino lume infuso per grazia singolare in noi, il quale non solo ci ha fatti superiori agli altri animali, ma simili se è lecito dire, a Dio. E se ne'tempi nostri si ha veduto, come io credo per molti esempj . . . . poter dimostrare, che i semplici fanciulli e rozzamente allevati ne'boschi, in sull' esempio solo di queste belle pitture e sculture della natura, con la vivacità del loro ingegno da per se stessi hanno cominciato a disegnare; quanto più si può e debbe veresimilmente pensare, quei primi vomini, i quali quanto manco erono lontani dal suo principio e divina generazione, tanto erano più perfetti e di migliore ingegno, essi da per loro, avendo per guida la natura, per maestro l'intelletto purgatissimo, per esempio si vago modello del mondo, aver dato origine a queste nobilissime arti, e da picciol principio, a poco a poco migliorandole, condottole finalmente a perfezione[3]

Ferner nimmt Vasari an, dass allerdings ein besonders begabter Mensch den ersten Anfang zur Kunst gelegt und die anderen darin unterwiesen habe.[4] Als erstes Vorbild diente nach unserm Autor für Malerei und Plastik die menschliche Gestalt,[5] aus welcher die Bildnerei die Haltung (attitudine) und den Umriss (contorno), die Malerei hingegen die Weichheit (morbidezza) die Harmonie der Farben (unione) und die streitende Einigkeit (discordante corcordia) der Lichter und Schatten entnahm.

---

[1] II 96.
[2] VII 183.
[3] I 221 f.
[4] I 222.
[5] I 216.

So wirkt nach des Aretiners Meinung bei der Entstehung der Kunst neben der äusseren, körperlichen Natur auch die persönliche Begabung des Menschen (divino lume, intelletto purgatissimo) als entscheidender Faktor mit. Dieses geistige Moment in der Kunst, dieses Erzeugnis der Phantasie gewinnt nun seinen Ausdruck in der Erfindung (invenzione), welche Vasari daher mit Recht als die Mutter [1] aller Künste bezeichnen darf, indem er ausführt: Stets hielt und wird man die Erfindung für die wahrhaftige Mutter der Baukunst, Malerei und Dichtung, ja aller edlern Künste und aller wunderbaren Erzeugnisse der Menschen halten.[2]

Die Erfindung als Mutter der bildenden Künste setzt Vasari die Zeichnung (disegno) als Vater gegenüber,[3] und zwar betont er diese Stellung mit grösster Bestimmtheit.

Das Fehlerhafte dieser Anschauung, welches in der Verwechslung eines freilich allen bildenden Künsten gemeinsamen Ausdrucksmittels mit ihrer Entstehungsursache liegt,[4] ist bedingt durch die Angehörigkeit des Aretiners zu der durchaus auf zeichnerischen Grundsätzen beruhenden florentinisch-römischen Schule und wirft zugleich ein klares Licht auf die in diesen Kreisen herrschenden Anschauungen. In diesem Sinne giebt er auch die Begriffsbestimmung der Zeichnung,

---

[1] An den anderen oben genannten Stellen bezeichnet Vasari die Natur als Mutter der Kunst. Wenn er hier der Erfindung die gleiche Rolle zuerkennt, so ist darin kein Widerspruch, sondern nur eine Inkonsequenz des Ausdrucks zu erblicken. Vasari will einfach sagen, dass Natur und Erfindung zu gleichen Teilen bei der Entstehung der Kunst mitwirken.

[2] II 11. In dieser starken Betonung der Erfindung und der Phantasie und damit der innersten und eigensten Künstlerindividualität liegt ein bedeutender Fortschritt gegen Leone Battista Alberti, welcher den Künstlern rät, mit Dichtern und Rhetoren Freundschaft zu schliessen, da diese kenntnisreichen Leute die Künstler mit Vorwürfen versehen könnten. (Alberti Della pittura III S. 147.)

[3] I 399.

[4] Die Zeichnung, ursprünglich sicher lediglich ein Ausdrucksmittel der Malerei, ist allerdings zu einem Darstellungsmittel auch der anderen bildenden Künste erweitert worden, indem durch dieselbe sowohl der Bildhauer wie der Baumeister in den Stand gesetzt sind, ihre Entwürfe zeichnerisch zu fixieren. Diese erst im Laufe der geschichtlichen Entwicklung herausgebildete Stellung der Zeichnung berechtigt aber keineswegs zu der von Vasari ausgesprochenen Rolle als Vater der bildenden Künste.

in welcher die Einflüsse der durch die Humanisten hoch verehrten platonischen Lehre kaum zu verkennen sind; Perchè il disegno padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall' intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quèlla tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell' l'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell' idea.[1]

Diese philosophierende Erklärung giebt Veranlassung zu weiterem Eingehen auf die Entstehung der Zeichnung so wie nach Vasaris Meinung der Künste selbst. Der Verfasser polemisiert zunächst gegen die Meinung derer, welche den Zufall als Urheber der Zeichnung ansehen und behaupten, Gewohnheit und Erfahrung hätten gleichsam als Amme und Erzieher sie mit Hilfe der Erkenntnis und des Urteils herangebildet: Vielmehr, so meint er, könnte man annehmen, der Zufall hätte nur die Gelegenheit gegeben, als dass man ihm die Urheberschaft der Zeichnung zuweisen dürfte.[2]

In wie hohem Masse in der Meinung der Zeitgenossen die Zeichnung bei der Entstehungsgeschichte der bildenden Künste eine Rolle spielt, geht am deutlichsten aus ihrem gemeinsamen Namen hervor: Le arti del disegno. Das Bewusstsein von der gemeinsamen Entstehungsursache der Architektur, Skulptur und Malerei führte naturgemäss in einem Zeitalter, welches rhetorische Disputationen so sehr begünstigte wie die Renaissance in Italien zu einer Streitfrage über die Rangstellung der einzelnen Künste. Uns, die wir

---

[1] I 168 f.
[2] I 169. Vergl. hierzu I 215.

daran gewöhnt sind, anzuerkennen, dass eine jede Kunst mit ihren spezifischen Mitteln in ihrem Sinne das Höchste zu erreichen im stande ist, und dass eine Vergleichung der einzelnen Kunstgattungen eben wegen der Verschiedenheit der angewandten Mittel ein müssiges und irreführendes Unternehmen wäre, muss diese ganze Frage als ziemlich gleichgiltig erscheinen. Wie sehr sie jedoch damals im Vordergrunde des Interesses stand, beweist ihre häufige Erörterung[1] und speziell auch der Umstand, dass Vasari ihr in der Vorrede zum ganzem Werke (proemio di tutta l'opera) noch vor den oben behandelten Betrachtungen über die Entstehung der Künste ihren Platz anweist. Mit besonderer Ausführlichkeit wird das Verhältniss von Malerei- und Bildnerei behandelt, während die Besprechung der Baukunst zurücktritt. Unser Autor stellt die Argumente der Bildhauer und Maler gegenüber, um dann zu einem durchaus befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Unter der langen Reihe der von den Bildhauern aufgezählten Gründe befindet sich nur ein einziger, der von ästhetischer Grundlage ausgeht, nämlich folgender: [Gli cultori] fanno . . . grandissimo fondamento sopra l'esser le cose tanto più nobili e più perfette, quanto elle si accostano più al vero: e dicono che la scultura imita la forma vera, e mostra le sue cose girandole intorno, a tutte le vedute; dove la pittura, per essere spianata con semplicissimi lineamenti di penello, e non avere che un lume solo, non mostra che una apparenza sola. Nè hanno rispetto a dire molti di loro, che la scultura è tanto superiore alla pittura, quanto il vero alla bugia.[2]

Die Reihe der von den Malern ins Feld geführten Argumente ist weit länger. Zunächst betonen sie, dass sie eine viel intimere Kenntnis von allen Dingen der Natur besitzen müssten als die Bildhauer, da ihre Kunst das ganze Naturgebiet umfasse. Während es dem Bildner allein um die

---

[1] Vergl. in der oben genannten Ausgabe von Alberti. Della pittura libri tre Anmerk. 36. S. 235, wo sich Näheres über diesen Streitpunkt findet.

[2] I 94 f.

Form zu thun sei, komme für den Maler daneben als zweites gleich wichtiges Moment die Farbe in Betracht. Sodann könne der Plastiker die Gemütsbewegungen nur unvollkommen durch eine beschränkte Zahl von Körperbewegungen zum Ausdruck bringen, während dem Maler hierfür die unbegrenzte Menge der Bewegungen und alle die feinsten Variationen in der Haltung der einzelnen Körperteile zu Gebote stehen, ja, was noch mehr sei, er könne seinen Gestalten den Atem und den Geist des Lebens einhauchen.[1] Aber abgesehen von der grösseren Kunst in der Darstellung des menschlichen Körpers vermöge die Malerei auch alle Elemente der Natur mit den ihnen eigenen Reizen zu schmücken, Luft und Wasser, Erde und Feuer in das Gebiet ihrer Darstellung hineinzuziehen.[2] Aus diesen Gründen können sie, (d. h. die Maler) — so scheint es ihnen — mit Recht schliessen und behaupten, dass bei Gegenüberstellung der Nachahmung der blossen Form und derjenigen (der ganzen) Erscheinung (eines Dinges) rücksichtlich der Masse und Beschaffenheit, wie sie sich dem Auge zeigt, der Adel der Skulptur in Bezug auf geistiges Vermögen, Erfindung und Urteil der ausführenden Künstler bei weitem nicht an denjenigen heranreicht, welchen die Malerei besitzt und zu besitzen verdient.[3]

Nach Anhörung beider Parteien findet Vasari als gerechter Richter das Urteil, das wir auch heute in seinem wesentlichen Gedanken nur bestätigen können. Ich behaupte, so schliesst er, dass Malerei und Bildnerei in Wahrheit Zwillingsschwestern sind, von einem Vater, der Zeichnung, erzeugt und gleichzeitig geboren. Keine geht der anderen vor. Nur die Verschiedenheit in der Tüchtigkeit und Kraft derer, welche sie ausüben, bewirkt es, dass ein Künstler den andern übertrifft, nicht aber Rangunterschiede, die zwischen ihnen (d. i. den Künsten) obwalten. . . . . So kann man sagen, dass ein Geist zwei Körper regiere; und hieraus schliesse ich,

---

[1] I 99.
[2] I 101 f.
[3] I 102.

dass diejenigen übel daran thun, welche sie scheiden und trennen wollen.[1]

Dieses aus echter künstlerischer Erkenntnis hervorgegangene durchaus objektive Urteil über die Stellung der bildenden Künste zu einander erhebt sich über das freilich mehr individuell gefärbte Albertis, welcher auch den gemeinsamen Ursprung beider Künste anerkennt, der Malerei jedoch als der schwierigern unter ihnen, den Vorzug giebt.[2] Ja Alberti geht in seiner Schätzung der Malerei so weit, dass er behauptet, die Architektur sogar habe von derselben ihre Formen entlehnt.[3] Gegenüber dieser malerischen Anschauung der Baukunst, erhebt Vasari die Architektur zu der ihr gebührenden selbständigen Stellung und Höhe, indem er sie als die umfassendste, notwendigste und den Menschen nützlichste Kunst auffasst, zu deren Schmuck und Dienst die anderen beiden Künste berufen sind.[4]

Wenn man schon in der letzten Konsequenz dieses Satzes eine Folge der oft so leeren und manierierten Dekorationsmalerei der Zeit Vasaris — der Aretiner hat ihr ja selbst in ausgiebigem Masse gehuldigt —, welche den ernsten monumentalen Schmuck der früheren Zeit mehr und mehr verdrängte, erblicken kann; so spricht andrerseits doch auch die grossartige Kunstauffassung der Renaissance aus demselben, welche das Bauwerk mit seinem plastischen und malerischen Schmuck, als ein einheitliches Ganzes betrachtet und gerade hierdurch den unvergleichlichen universalen Zug in ihren Werken hervorbrachte.[5]

---

[1] I 103. Aehnliche Gedanken finden sich auch im Eingange zur Vita des Andrea Pisano I 481.

[2] Alberti: Della Pittura II S. 95 a. a. O. Ferner a. a. O. S. 93.

[3] Alberti: Della Pittura II S. 91. a. a. O.

[4] I 104 comincerommi dunque dall' Architettura, come dalla più universale e più necessaria ed utile agli uomini, ed al servizio e ornamento della quale sono l'altre due. Mit diesen wenigen Worten behandelt Vasari das Verhältnis der Architektur zu den beiden andern bildenden Künsten. Der im Text gebrauchte Ausdruck servizio ist kaum so streng aufzufassen, da bei der sonst so hohen Auffassung Vasaris von Plastik und Malerei von einer thatsächlich dienenden Stellung dieser Kunstzweige der Architektur gegenüber nicht die Rede sein kann.

[5] Schriftliche Belege für diese Auffassung bieten die nachfolgend besprochenen Vasaristellen.

Aus der rein theoretischen Betrachtung der Stellung, welche Malerei und Skulptur der Baukunst gegenüber einnehmen, ergiebt sich sogleich eine von Vasari mehrfach stark betonte Folge für die praktische Ausführung eines Kunstwerkes, die auch für seine ästhetische Würdigung von weittragendster Bedeutuug ist. Da man damals noch nicht für Gemäldegalerien und Ausstellungen, sondern meist für den gegebenen Ort arbeitete, so wird eine entschiedene Unterordnung der Kunstwerke unter die vorhandenen Verhältnisse und eine Anpassung an dieselben verlangt, sodass das betreffende Werk, von seinem Bestimmungsorte entfernt, einen Teil seines Seins und damit seines Werts einbüsst. Hieraus ergeben sich drei wichtige, für Malerei und Bildnerei gleich verbindliche Gesetze. Erstlich nämlich muss sich das Kunstwerk den an seinem Aufstellungsorte herrschenden Beleuchtungsverhältnissen unterwerfen, eine Erfahrung, welche Vasari aus seiner eigenen praktischen Thätigkeit bestätigen kann.[1] Aus diesem Grunde bezeichnet er es auch als den grössten Fehler, ein für einen bestimmten Ort geschaffenes Kunstwerk von demselben zu entfernen, da es in diesem Falle in seiner ästhetischen Wirkung schwer geschädigt wird.[2] Sodann müssen in grösserer Höhe oder in weiterer Entfernung vom Beschauer angebrachte Kunstwerke nur skizzenhaft ausgeführt werden, mehr von dem Urteil als der Hand geleitet.[3]

Als Beispiele führt Vasari aus alter Zeit die Bildwerke der Triumphbögen und Säulen Roms und aus neuerer Zeit die Arbeiten Donatellos an. Endlich ergiebt sich als drittes Gesetz, dass Figuren, die in grösserer Höhe sich befinden, ohne dass man sie von unten aus genügender Entfernung betrachten kann, entsprechend zu gross gebildet werden müssen (Vasari schlägt eine Vergrösserung von einer bis

---

[1] VII 687. Als ein Werk, das in ganz besonders glücklicher Weise den an seinem Bestimmungsorte herrschenden Lichtverhältnissen angepasst ist, preist Vasari Raffaels Befreiung Petri in der Stanza d'Eliodoro des Vatican. (IV 344.)

[2] VI 641.

[3] I 150. Vgl. II 171.

zwei Kopflängen bei fast direkter Untersicht vor), da sie andernfalls infolge der perspektivischen Verkürzung verzerrt erscheinen würden, so jedoch für den Beschauer das richtige Verhältnis gewinnen.[1] Die letztgenannte Regel gilt indessen vorzugsweise für Werke der Plastik; der Malerei steht in derartigen Fällen in erster Linie das Mittel der perspektivischen Verkürzung zu Gebote, worüber unten im speziellen Teile gehandelt werden wird.

Alle diese Gesetze gehen, wie schon bemerkt aus der Anschauung der Renaissancezeit hervor, welche das Einzelwerk nicht nur allein als Endzweck der Kunstbethätigung, sondern zugleich mit Rücksicht auf seine Umgebung betrachtet. Diese Auffassung begründet die unvergleichlich feine Gesammtwirkung von Architektur, Skulptur und Malerei, welche zu bewundern man so oft in den Werken der Blütezeit italienischer Kunst Gelegenheit hat. Auch Vasari besass offenbar das feine Verständnis für das gleichsam harmonische Zusammenklingen der drei Künste; denn er wusste die Grenze zu bestimmen, an welcher der ästhetische Reiz aufhört. Jede Kunst soll selbständig durch die ihr eigenen Mittel wirken. Daher ist es die grösste Ketzerei (eresia grandissima), wenn man in einem Kunstwerke zugleich die Mittel zweier Künste zur Anwendung bringt, wie dies z. B. der von Vasari auch sonst viel geschmähte Pinturicchio thut, indem er, um dem Geschmacke wenig kunstverständiger Leute zu genügen, in seinen Gemälden vergoldetes Ornament in Relief anbrachte. Eine eben so grosse Thorheit ist es natürlich, wenn er auf einer Darstellung aus der Geschichte der heiligen Katharina die Gebäude des Hintergrundes in Relief ausführte, wodurch die im Vordergrunde befindlichen gemalten Figuren gegen die erhöhte Architektur des Hintergrundes zurückzutreten scheinen.[2]

---

[1] I 150.
[2] III 499.

2. Wesen und Darstellungsgebiet der Malerei.

Trotz der so eben behandelten Auffassung Vasaris von dem Verhältnis der bildenden Künste zu einander tritt in seinem Werke die Malerei entschieden in den Vordergrund, wie er denn auch im Schlusswort (L'autore agli artefici del disegno) besonders betont, dass er sein Buch als Maler geschrieben habe.[1] Die Malerviten nehmen den bedeutendsten Raum ein, die Aussprüche ästhetischen Inhalts über die Malerei lassen sich systematisch anordnen, was man von denen über Baukunst und Bildnerei nicht in dem Masse behaupten kann, und das Interesse des Lesers wird vornehmlich bei malerischen Werken festgehalten. In der Architektur herrschen technische Erörterungen (z. B. Bau der Domkuppel in Florenz, des St. Peter in Rom, bei Vasaris eigenem Umbau des grossen Saales im Palazzo Vecchio in Florenz) vor, neben denen sich freilich viele für das ästhetische Empfinden des Meisters interessante Einzelheiten finden. In erhöhtem Masse gilt dies vielleicht von der Skulptur.[2]

---

[1] VII 727.

[2] Es sei hier gestattet auf einige Hauptstellen dieser Art hinzuweisen:

a) Architektur I 145—48. Anforderungen an ein vollkommenes Gebäude. Vergleich der einzelnen Teile desselben mit den Gliedern des menschlichen Körpers. Vgl.: V 350. I 128—137 Charakterisierung der 5 ordini d'Architettura; die Compositaordnung wird den anderen gleichgestellt im Gegensatz zu Vitruv. Verbindung der Ordnungen. I 131 und II 542 f. Forderung des graden Gebälkes über Säulen, Bögen dürfen nur auf Pilastern ruhen. VII 233 Selbständigkeit der Architektur Michelangelo (Vgl. Condivi: la vita di Michelagnolo Buonarroti Cap. 51, §§ 6, 7. S. 192), I 137 f. und I 233 f. f. Verachtung der mittelalterlichen Baukunst (maniera tedesca) IV 111 f. das Pantheon und Andrea Sansovino.

b) Plastik I 148 Definition s. unten I 148 f. f. Gesetze der Rundplastik I 156—58. Arten und Gesetze der Reliefplastik I 482 f. Charakterisierung der Plastik bei verschiedenen Völkern. II 395 f. Note I (in der Ausgabe von 1568, sog. Giuntina, fortgeblieben) Plastik vor Donatello. IV 14 Verhältnis von Michelangelos Skulptur zu derjenigen der Antike, der ersteren wird der Preis zuerkannt VII 158 f., 116, 195 ff. Michelangelos plastische Hauptwerke. VII 511 f. Verhältnis von Jacopo Sansovino zu Michelangelo.

Die Aeusserungen unsers Autors über Malerei sind aber auch wichtiger als über Architektur, in welcher er praktisch Tüchtiges leistete, theoretisch aber von Serlio, Vignola und Palladio weit übertroffen wurde, und auch über Skulptur, auf deren Gebiet er sich mitunter nicht ganz heimisch gefühlt zu haben scheint.[1]

Im Bereiche der Malerei hingegen muss man dem Aretiner für seine Zeit wegen seiner ausserordentlichen Denkmälerkenntnis, seinen weitreichenden Verbindungen und seiner umfassenden praktischen Thätigkeit eine grosse Bedeutung zusprechen.

Vasari giebt für die Malerei nicht, wie für die Plastik,[2] eine Definition; hingegen bestimmt er in seiner praktischen Weise, wenn auch in nicht ganz klarer Form, was ein Gemälde sei. (La pittura) è . . . . un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola, o di muro o di tela, intorno a 'lineamenti detti di sopra, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura. Questo sì fatto piano dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne 'fondi scuro ed accompagnato tra questi e quello da colore mezzano tra il chiaro e lo scuro: fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto

---

[1] Er beruft sich bei der Beurteilung plastischer Arbeiten bisweilen auf das Urteil Sachverständiger, z. B. bei seinen Aeusserungen über Jacopo Sansovino als Plastiker (dicono gli intendenti) VII 511 f. Unkenntnis der Werke Jacopos kann Vasari zu diesem Urteil nicht veranlasst haben, denn erstlich kannte er des Meisters Arbeiten, die er in Florenz und Rom geschaffen, sodann sicher auch einige der in Venedig entstandenen Werke, namentlich die an der Loggetta (1540), da Vasari nach seinem eigenen Zeugnis (VII 671) am 16. August 1542 Venedig nach längerem Aufenthalte verlässt. Endlich spricht dagegen die genaue Kenntnis Vasaris auch von der späteren venezianischen Kunst (cfr. Tizian Tintoretto etc.), wie auch speziell der Umstand, dass er nach 1570, dem Todesjahre Jacopos, dessen Vita ergänzte und selbständig veröffentlichte. Schliesslich bezieht sich die angeführte Stelle nicht auf ein bestimmtes Werk, sondern behandelt in allgemeiner Weise Jacopos Verhältnis zu Michelangelo als Bildhauer.

[2] I 148. La scultura è un' arte che, levando il superfluo dalla materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Wie anzunehmen ist, hat Michelangolos Meinung von dem Enthaltensein des Kunstwerks in dem rohen Block Vasari zu dieser Definition veranlasst.

quello che è tra l'uno lineamento e l'altro, si rilieva ed apparisce tondo e spiccato.[1]

So ungenügend diese Erklärung der Malerei sein mag, so lässt sie doch die Haupteigentümlichkeiten dieser Kunst erkennen, erstlich nämlich, dass es ihre Aufgabe ist, die Körper in die Fläche zu übertragen, und zwar so, dass eine illusionsmässige Wirkung erzielt wird, sodann, dass sie diese Aufgabe mit Hilfe von Zeichnung und Farbengebung zu lösen imstande ist.[2]

Dass durch diese Mittel der Malerei erschlossene Darstellungsgebiet umfasst die gesamte lebende und tote Natur. Schon bei Gelegenheit der Besprechung der von den Malern für den Vorzug ihrer Kunst vor der Plastik geltend gemachten Gründe ist auf diesen umfassenden Kreis, der für die Malerei zur Darstellung geeigneten Objekte hingewiesen worden. Wenn auch Vasari einige der wichtigsten Aeusserungen nach dieser Richtung den sich gegen die Angriffe der Bildhauer verteidigenden Malern in den Mund legt, so werden wir sie doch in diesem Falle zugleich auch als des Autors eigene Meinung auffassen dürfen, da sie, losgelöst von allem polemischen Beiwerk nicht zu leugnende Thatsachen enthalten und, wie sich zeigen wird, durch andere Aussprüche bestätigt werden. So lässt er die Maler sprechen:[3] Al pittore è necessario non solo conoscere le forma di tutti i corpi

---

[1] I 171.

[2] Durch seine mathematisch-optischen Untersuchungen gelangt Alberti zu einer theoretischen Begriffsbestimmung der Malerei, welche, mit derjenigen Vasaris verglichen, deutlich den Gegensatz in den Bestrebungen beider Männer zeigt. Es heisst bei Alberti: Della pittura I S. 69—71 a. a. O. Chi mira una pictura, vede certa intersegatione d'una piramide. Sara adunque pictura non altro che intersegatione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et constituti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rapresentata. Diese Erklärung verdient jedenfalls vor der Vasaris den Vorzug, zumal Alberti an einer späteren Stelle die Aufgabe des Malers auch praktisch bestimmt. Della Pittura III S. 143 a. a. O. Dico l'uficio del pictore essere così: descrivere con linea et tigniere con colori, in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quella ad una certa positione di centro pajano rilevate et molto simili avere i corpi.

[3] I 99.

retti e non retti, ma di tutti i trasparenti ed impalpabili; ed oltra questo bisogna che sappino i colori che convengono a' detti corpi: la moltitudine e la varietà de' quali, quanto ella sia universalmente e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori ed i frutti, oltre a'minerali.[1] Ferner könne, wie schon oben erwähnt, die Malerei durch die unbeschränkte Zahl von Körperbewegungen und die feinsten Variationen in der Stellung der Glieder jede Gemütsbewegung zum Ausdruck bringen, sogar ihren Gestalten Atem und Geist des Lebens einhauchen.[2] Ja, die Malerei verleiht auch jedem Element in der toten Natur seinen ihm eigentümlichen Schmuck und seine Vorzüge. Sie giebt der Luft ihr Licht und ihre Finsternis mit aller Mannigfaltigkeit der Eindrücke und erfüllt sie mit allen Gattungen von Vögeln, dem Wasser verleiht sie die Durchsichtigkeit, die Fische, das Moos und die Schwämme, das Wogen der Wellen, die Schiffe und seine sonstigen Eigentümlichkeiten, der Erde, die Berge und Ebenen, Pflanzen und Früchte, Blumen und Tiere, die Gebäude, und alles in solcher Fülle und Mannigfaltigkeit der Formen mit den wahren Farben, dass die Natur selbst darüber häufig in Staunen gerät. Dem Feuer endlich giebt sie so viel Wärme und Licht, dass man es offenbar die Gegenstände verbrennen und gleichsam zitternd in seinen Flammen die tiefsten Finsternisse der Nacht leuchtend erhellen sieht.[3]

Wohlbegründeter Stolz auf die hochentwickelte Technik der Renaissancekunst, welche der Malerei erst das ganze weite Feld der Natur als Darstellungsgebiet erschlossen hat, spricht deutlich aus den obigen Ausführungen. Freilich ist sich Vasari dabei als echter Sohn seiner Zeit stets bewusst, dass die Darstellung des menschlichen, speziell des nackten menschlichen Körpers das höchste Ziel der Malerei sei und bleibe. Darum hebt er auch bei der Besprechung seiner eigenen Werke in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu

---

[1] I 99.
[2] I 99.
[3] I 101 f.

Florenz in erster Linie die nackten Körper hervor, in deren Darstellung die Vollendung unserer Kunstleistung bestehe.[1] Weit schärfer, fast bis zur Uebertreibung, als wenn der menschliche Körper das einzig wahre Darstellungsobjekt der Malerei wäre, tritt diese Ansicht in zwei Aussprüchen über Michelangelos jüngstes Gericht in der Sistina und über desselben Meisters Malereien in der Cappella Paolina des Vaticans hervor. Ueber das jüngste Gericht sagt er, er wolle das Werk, das durch Nachbildungen hinreichend bekannt sei, nicht näher beschreiben.[2] Er fährt dann in einer allgemeinen Charakterisierung fort. Basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano, ed in diversissime attitudini; non sol questo ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell' animo bastandogli satisfare in quella parte; nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici; e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficultà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano; ed attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze di colori, i capricci e le nuove fantasie die certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno, non tanto fondate nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte ed ombre di colori e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, ed in somma con questa altra via farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quelli che sanno assai come[3] dovevano arrivare al perfetto.[4]

Noch entschiedener lautet Vasaris Gesamturteil über Michelangelos Malereien in der Cappella Paolina. Hier

---

1 VII 702.
2 Eine ähnliche Bemerkung findet sich auch bei Condivi, der trotzdem, ebenso wie Vasari, eine eingehende Beschreibung des Werkes giebt.
3 Dieses come, das in der Giuntina fehlt, ist zur Herstellung des Sinnes entschieden notwendig und befindet sich auch im Texte Milanesis.
4 VII 210.

heisst es: Michelangelo hat allein nach der Vollendung der Kunst gestrebt, denn hier giebt es weder eine Landschaft noch Bäume und Häuser. Auch sieht man keine sonstigen Eitelkeiten (vanità) und Reize (vaghezze) der Kunst, denn nach solchen strebte er nie, wie wenn er vielleicht seinen grossen Geist nicht zu dergleichen Dingen erniedrigen wollte.[1]

Es scheint zwischen diesen und den oben angeführten Aeusserungen unsers Autors über das Darstellungsgebiet der Malerei ein erheblicher Widerspruch obzuwalten. Allein derselbe löst sich, wenn man bedenkt, dass die beiden letztgenannten Aussprüche sich auf bestimmte Werke Michelangelos beziehen, bei deren Betrachtung des grossen Meisters Lehren und Anschauungen erneuten Einfluss auf Vasari gewinnen. Es ist wohl anzunehmen, dass er, augenblicklich ergriffen und hingerissen von der Hoheit der Gestalten Buonarrotis, diese Sätze niedergeschrieben habe, ohne sich über ihre allgemeine Tragweite völlig klar zu werden. In so schroffer Form wenigstens darf man keinesfalls die hier ausgesprochene Ansicht als die thatsächlich von Vasari vertretene annehmen; giebt er doch selbst an einer anderen Stelle in vollkommenster Weise die Lösung des Widerspruchs. Diese Stelle befindet sich in der merkwürdigen Behandlung der Stilentwicklung Raffaels, einem Meisterwerke in seiner Art, wenn auch nicht einwandsfrei.[2] Unser Autor berichtet hier, Raffael hätte während seines Aufenthalts in Florenz, angeregt durch den Karton mit der Wiedergabe der Schlacht bei Cascina, Michelangelo hinsichtlich seiner Vollendung in der Kunst der Verkürzungen und vor allen Dingen in der Darstellung des nackten Körpers nachzuahmen gesucht und sich auch auf diesem Gebiete sehr bedeutende Kenntnisse erworben. Da er aber trotzdem, so fährt Vasari fort, als ein Mann von grösster Einsicht erkannte, dass er nach dieser Richtung die

[1] VII 216.

[2] Diese in Form einer längeren Abhandlung gehaltene Entwicklungsgeschichte Raffaels steht in ihrer Art einzig in Vasaris Werke da und wurde von dem Verfasser erst der zweiten Ausgabe seiner Vite von 1568 beigefügt. Die Bemerkungen über die Entwicklung Tizians (VII 452) treten in ihrem Umfange und ihrer Bedeutung gegen die obengenannten Ausführungen stark zurück.

Vollkommenheit Michelangelos nicht erreichen könnte, so gelangte er zu der Betrachtung, dass die Malerei nicht allein in der Nachbildung des nackten Körpers bestehe, sondern dass sie ein weites Feld zur Verfügung habe und dass sich auch diejenigen zu den vollkommenen Malern zählen dürften, welche gut und ohne Schwierigkeit ihre Erfindungen und ihre Einfälle mit richtiger Einsicht auszudrücken wüssten. Sodann erkannte er, dass auch derjenige sich als tüchtiger und einsichtiger Künstler bezeichnen könnte, welcher es verstände, die Komposition seiner Darstellungen, weder verwirrt durch das Zuviel noch ärmlich durch das Zuwenig erscheinen zu lassen, sondern sie mit schöner Erfindung und Anordnung einzurichten. Da Raffael unausgesetzt in seinen Gedanken hiermit beschäftigt war, so widmete er sich der Bereicherung (seiner Darstellungen) durch die Mannigfaltigkeit und Ungewöhnlichkeit der Prospekte, Gebäude und Landschaften, durch die anmutige Art der Bekleidung seiner Figuren, durch das Vermögen, einige Gestalten bald im Dunkel verschwinden, bald in der Helle hervortreten zu lassen, durch die schöne und lebensvolle Ausführung der Köpfe der Frauen, Kinder, Jünglinge und Greise und dadurch, dass er ihnen nach Bedürfnis Bewegung und Kraft gab. Er überlegte auch, von wie grosser Wichtigkeit es sei, die Flucht der Pferde in den Schlachten, die Kühnheit der Soldaten (und) alle Gattungen von Tieren darstellen zu können (ferner) in den Bildnissen vor allem die Aehnlichkeit (auszudrücken), sodass sie wie lebend erscheinen und als diejenigen (Personen) erkannt werden, nach denen sie gefertigt sind, sowie (endlich) andere unzählige Dinge mehr (zur Anschauung zu bringen) wie Gewandungen, Fussbekleidungen, Sturmhauben, Rüstungen, Kopfputz der Frauen, Hüte, Bärte, Gefässe, Bäume, Grotten, Felsen, Feuer, bedeckten und heiteren Himmel, Wolken, Regengüsse, Blitze, klare Luft, Nachtstimmungen, Mondlicht, Sonnenschein und ungezählte andere Dinge, welche (darzustellen) stets die Bedürfnisse der Malerkunst mit sich bringen.[1]

---

[1] IV 375 f.

Diese etwas lange Ausführung lässt deutlich das richtige Verhältnis erkennen, welches nach Vasaris Meinung zwischen den beiden Kunstrichtungen in Bezug auf das Darstellungsgebiet der Malerei, zwischen den beiden Wegen besteht, auf denen man, wie er in der Besprechung des jüngsten Gerichtes erwähnt, in der Malerei etwas Tüchtiges leisten könne. Eine fast völlige Gleichstellung beider scheint nach Vasaris Worten vorzuliegen. Sodann ergiebt die etwas langweilige und trockene Aneinanderreihung und Aufzählung der für den Maler geeigneten Darstellungsobjekte, eine wie gewaltige die ganze Natur [1] umfassende Aufgabe sich die Malerei gestellt habe. So ist die höchste Anforderung, welche Vasari nach dieser Seite an die Künstler richtet, die Allseitigkeit (universalità), die er namentlich an einigen Meistern seiner Zeit besonders zu rühmen weiss. So sagt er von Perin del Vaga. «Er war wie aus seinen genannten Werken und vielen (anderm), die man noch nennen könnte, ersichtlich ist, einer der umfassendsten Maler unserer Zeit. Er hat die Künstler in der Herstellung vorzüglicher Stuckarbeiten unterstützt, hat Grotesken, Landschaften, Tierdarstellungen und alles andere, was ein Maler verstehen kann, gearbeitet, und zwar in Fresko-, Oel- und Temperaausführung.» [2] Ein ähnliches Lob erhält auch Francesco Salviati: «Er war überschwänglich reich und mannigfaltig in der Erfindung aller Dinge und umfassend in allen Teilen der Malerei. Er gab seinen Köpfen jeder Art schönste Anmut und besass die Kenntnis des Nackten so gut, wie nur ein Maler seiner Zeit. In der Behandlung der Gewänder hatte er eine anmutige und zier-

---

[1] Als dieser Auffassung entgegenstehend kann man kaum die Aeusserung in der Biographie Masaccio bezeichnen, nach welcher es scheint; als wenn Vasari nur die Dinge der lebenden Natur als Darstellungsobjekte für die Malerei anerkennt. Allein man darf wohl einem parenthetischen Zwischensatze, als welcher der betreffende Ausspruch in der Vita Masaccios auftritt, gegenüber den oben gegebenen langen Ausführungen nicht viel Bedeutung beimessen. Weit wichtiger jedoch erscheint derselbe durch die Forderung strenger Anlehnung an die Natur. Die Stelle lautet . . . . . . (non essendo la pittura altro che un contraffar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori, semplicemente, come ci sono prodotte da lei.) . . . . . II 288.

[2] V 631.

liche Art, indem er sie so anordnete, dass man an den dafür passenden Stellen, das Nackte sah. Er bekleidete seine Gestalten immer in neuer Weise und war mannigfaltig und voll von Einfällen hinsichtlich des Kopfschmuckes, der Fussbekleidung und jeder anderen Art von Zierrat. Er handhabte die Oel-, Tempera- und Freskotechnik so vollendet, dass man behaupten kann, er sei einer der tüchtigsten, gewandtesten, geschicktesten und eifrigsten Künstler seiner Zeit gewesen.[1]

Die beiden angeführten Namen, der des eleganten, doch oft recht oberflächlichen Perin del Vaga und der des manierierten Francesco de' Salviati, Vasaris Genossen bei der Ausstattung des Palazzo Vecchio, genügt, um diese Universalität zu kennzeichnen. Sie ist die Frucht des seit dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts immer verhängnisvoller um sich greifenden Virtuosentums, das jeder Aufgabe sich gewachsen glaubt. Ihr Besitz bedeutet nur zu oft den Mangel tieferer, echt künstlischer Individualität. Vasari, der durchaus nicht völlig blind war für die Schwächen in der Kunstübung seiner Zeit, ist, wie sich noch zeigen wird, weit davon entfernt, von jedem Künstler diese ausgleichende Universalität zu verlangen, viel mehr erkennt er entschieden das Recht der Einzelnatur an, wenn er ausführt, dass die Künstler im Wettbewerb mit einander stets neue und dem Geschmacke des Publikums entsprechende Stoffe finden. So wählt sich jeder Künstler das ihm besonders zusagende Gebiet. . . . . alcuni ponendo in opera cose oscure e inusitate, e mostrando in quelle la difficultà del fare, fanno nell'ombre la chiarezza del loro ingegno conoscere. Altri, lavorando le dolci e dilicáte pensando quelle dover essere più grate agli occhi di chi le mira per avere più rilievo tirano agevolmeute a sè

---

[1] VII 41. Zur Ergänzung möge hier noch ein Wort L. B. Albertis über die Vielseitigkeit in der Kunst folgen. Della Pittura III S. 157 a. a. O. Ma poichè la istoria è summa opera del pictore, in quale del essere ogni copia et elegantia di tutte le cose, conviensi curare, sappiamo dipigniere non solo uno huomo; ma ancora cavalli, cani et tutti altri animali et tutte altre cose degnie d'essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria, cosa qual ti confesso grandissima.

gli animi dalla maggior parte degli uomini. Altri poi dipingendo unitamente e con abbagliare i colori, ribattendo a' suoi luoghi i lumi e l'ombre delle figure, meritano grandissima lode e mostrano con bella destrezza d'animo i discorsi dell 'intelletto.[1]

Bei Zusammenordnung der Aeusserungen über das Darstellungsgebiet der Malerei kann man die sich daraus ergebende Anschauung Vasaris über diesen Gegenstand nur als tolerant und durchaus zutreffend bezeichnen. Das ganze Reich der Natur erkennt er als von der Malerei darstellbar an, ohne aber von einzelnen Künstlern die Beherrschung desselben zu verlangen.[2] Andrerseits warnt er vor zu speziellem Eingehen auf einzelne Teile und vor Einseitigkeit[3] und dem sich oft daraus ergebenden Schematismus. So führt er diesen Gedanken zunächst rein theoretisch in der Introduzione della pittura aus, um ihn dann später mit einem praktischen Beispiel, der Thätigkeit des Pietro Perugino, zu belegen. Die erste Stelle lautet folgendermassen: « Die Künstler mögen sich vor Roheit hüten und darauf achten, dass diejenigen Gegenstände, welche sie unausgesetzt darstellen, nicht gemalt erscheinen, sondern sich lebend und aus dem Werke heraustretend zeigen. »[4] Das Urteil über Perugino ist hart aber wahr: « Pietro, so sagt Vasari, hatte so viel gearbeitet und hatte immer so viel Ueberfluss an Arbeit, dass er sehr oft dieselben Gegenstände darstellte; und seine Kunstweise war derart zur Manier geworden, dass er all' seinen Gestalten gleiches Ansehen gab.»[5] Ja er wiederholte ganze Figuren aus seinen früheren Werken in seinen späteren Arbeiten.[6]

Auf fernere Betrachtungen über Selbständigkeit der Künstler und Studium fremder Meister, über Originalität

---

[1] I 621.

[2] Vasari erkennt sogar an, dass dies den meisten Künstlern unmöglich ist. IV 113. E quest' arte tanto difficile ed ha tanti capi, che uno artefice bene spesso non li quò tutti fare perfettamente.

[3] Z. B. VI 507.

[4] I 174.

[5] III 585.

[6] III 586.

und Nachahmung, wird in einem späteren Abschnitt des speziellen Teiles näher einzugehen sein.

II.

Spezieller Teil.

1. Uebersicht.

Vasari giebt keine klare Uebersicht aller an ein Gemälde zu stellenden Anforderungen, nach welcher die Behandlung des folgenden speziellen Teiles sich richten könnte. Trotzdem soll versucht werden, die Darstellung möglichst nach den wenigen gegebenen Gesichtspunkten anzuordnen. An einer Reihe von Stellen finden wir die Behauptung, Erfindung, Zeichnung und Farbengebung seien die Hauptteile der Malerei.[1] Als derjenige Meister, welcher, wie kaum ein anderer, diese drei Momente in sich vereinigte, erscheint dem Autor sein eigener Lehrer, Andrea del Sarto.[2] An einer anderen Stelle[3] sodann erscheinen Reichhaltigkeit der Erfindung, Studium des Nackten und Leichtigkeit der Ausführung als die Haupterfordernisse der Malerei. Der letztgenannte Punkt ist wiederum mit der oben schon berührten Stelle aus dem Proemio alla parte terza (IV 13) zu vergleichen, in welcher behauptet wird, die Meister der dritten Periode d. h. des Cinquecento, hätten die Kunst zu einem solchen Grade der Vollkommenheit geführt, dass für jemand,

---

[1] IV 13. Aehnlich IV 373.
[2] V 5 f. Eine gleiche Zusammenstellung von Erfindung, Zeichnung und Farbengebung findet sich auf V 245, cfr. auch III 537 f. und VII 83.
[3] VI 15.

der Zeichnung, Erfindung und koloristisches Können besässe, die Ausführung der Kunst so leicht gemacht sei, dass, während die frühern Meister ein Gemälde in sechs Jahren herstellten, die heutigen Künstler in einem Jahre sechs Gemälde schaffen könnten.[1]

Durch die Summierung der obengenannten Faktoren ergeben sich nun folgende Hauptgesichtspunkte: Erfindnng, Zeichnung, Kolorit, Studium und Leichtigkeit der Ausführung. Hiervon umfasst die Erfindung die geistige Thätigkeit des Künstlers, Zeichnung und Kolorit bilden die Darstellungsmittel der Erfindung, das Studium endlich führt den Meister zur Vollendung und Leichtigkeit der Ausführung. So soll auch in der folgenden Betrachtung das Kunstwerk gleichsam allmählich entstehen, dem praktischen Zuge der Vasarischen Aesthetik entsprechend. Wir beginnen mit der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit, mit der Erfindung, die auf Begabung beruht, wir sehen dann in welcher Weise der schaffende Künstler seine Ausdrucksmittel anwenden muss, wie er seine angeborene Begabung und sein techniches Vermögen durch Studium vertieft und erweitert, wie er seinen Gestalten Ausdruck verleiht, sie zu einer angemessenen Komposition zusammenordnet und wie er endlich vollkommene Werke schafft, aus denen wir die höchsten ästhetischen Anforderungen an ein Gebilde der Kunst ableiten können.[2]

---

[1] IV 13.

[2] Nach Alberti Della pittura II S. 99 a. a. O. Zerfällt die Kunst der Malerei in drei Teile: 1. Zeichnung des Umrisses (des Conturs, circonscriptione) 2. Vereinigung der Flächen des gesehenen Körpers (compositione) 3. Farbigkeit, aus der Beleuchtung entspringend (receptione di lumi). Dieser theoretischen Einteilung Albertis tritt bei Vasari eine lange Reihe von Urteilen über einzelne Werke entgegen, aus denen man praktisch die von ihm gestellten Anforderungen an ein vollkommenes Kunstwerk entnehmen kann. Dies ist ein Teil der Aufgabe, welche zu lösen die folgenden Blätter bestrebt sind. Es möge darum an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden. Als Beispiel möge hier nur ein Urteil über die Art und Weise, in welcher Vorlagen für Bildwebereien zu fertigen sind, das sich aber ohne weiteres auch auf alle sonstigen Produkte der Malerei ausdehnen lässt, folgen: VII 28 f. Invenzioni capricciose, componimenti varj vogliono aver le figure che spicchino l'una dall' altra, perchè abbiano rilievo e venghino allegre ne' colori ricche nell' abiti e vestiri.

2. Begabung und Erfindung.

Die erste Anforderung, die an einen Künstler bei Ausübung seiner Kunst gestellt wird, ist Begabung; aintato dalla natura nennt Vasari einen zur Ausübung der Kunst befähigten und beanlagten Menschen. Auf das innerste Wesen, auf das Geheimnis der Kunstbegabung geht er nicht ein, da er diese als selbstverständlich voraussetzt. Eine Betrachtung darüber, wie die natürliche Begabung durch das Studium zu erweitern, ja in wieweit sie nach Vasaris Meiunng durch dasselbe zu ersetzen sei, folgt weiter unten. Aus diesem Grunde können hier nur die nächsten Wirkungen der Begabung in Betracht gezogen werden. In erster Reihe steht die begeisterte, künstlerische Eingebung, die Intuition, deren Wesen Vasari an einer schönen Stelle unter Hinweis auf die Poesie trefflich schildert. «Oft drückt sich, wie es scheint, in Skizzen, da sie in einer plötzlichen Begeisterung der künstlerischen Eingebung entstehen, der Gedanke in wenigen Zügen aus, während im Gegenteil manchmal Mühe und allzugrosse Sorgsamkeit denen Kraft und Wissen raubt, welche niemals die Hände von den Werken, die sie ausführen, lassen können. Und wer da weiss, dass die bildenden Künste, um nicht zu sagen die Malerei allein, der Dichtkunst ähnlich sind, der weiss auch, dass, wie die in poetischer Begeisterung eingegebenen Dichtungen die wahren und guten sind, besser als die mit Anstrengung hervorgebrachten, ebenso die Werke der in den bildenden Künsten ausgezeichneten Männer (dann) vorzüglicher sind, wenn sie, von der Gewalt dieser Begeisterung eingegeben, als wenn sie allmählich unter Grübeln, Mühe und Anstrengung hervorgebracht werden. Und wer, wie es nötig ist, von Anfang an in seiner Vorstellung das (lebendig vor sich) hat, was er ausführen will, der schreitet stets entschlossen mit grosser Leichtigkeit zur Vollkommenheit (fort).[1] Freilich, so fügt er hinzu, gäbe es auch, da nicht alle Geister von einer Art seien, einige, doch nur in seltenen Fällen, die langsam Gutes arbeiten könnten.»

---

[1] II 171.

Im allgemeinen gilt das Schaffen nach freier künstlerischer Eingebung und Begeisterung für die wahre Aeusserung der echten Kunstbegabung, der das Grübeln (ghiribizzare) feindlich gegenüber steht. Wie dieses grüblerische Wesen selbst tüchtige Meister in gefährlichster Weise schädigt, zeigt Vasari an verschiedenen Stellen. So sagt er von Paolo Uccello, er wäre von Giotto bis auf seine Zeit der anmutigste und an Einfällen reichste Geist gewesen, hätte er nicht den grössten Teil seiner Zeit in perspektivischen Grübeleien verloren.[1] Ueber den weniger bekannten Maler Giovanni (Martini) aus Friaul, sagt er: Er ahmte stets die Manier des (Giovanni) Bellini nach, welche aber in so hohem Masse hart, grell und trocken war, dass er sie niemals lieblich und weich machen konnte, so sauber und sorgsam er auch arbeitete. Dies kam aber daher, weil er nach gewissen Lichtwirkungen strebte, wodurch das Kolorit all seiner Werke immer hart und unangenehm wurde, obwohl er sich damit abmühte, durch seine Studien und in der Kunst die Natur nachzuahmen.[2]

Einen wie hohen Wert Vasari auch der Intuition zubilligt, so erkennt er doch an, dass durch sie allein ein Kunstwerk noch lange nicht hervorgebracht wird. Als Ergänzung muss das Studium hinzutreten, vermöge dessen der Künstler erst ermächtigt wird, die Eingebungen seines Geistes künstlerisch vollendet darzustellen.[3] Die Uebereinstimmung von Intuition und Ausführung erweckt und verdient stets hohes Lob,[4] da es sogar den erhabensten Meistern wegen der zu grossartigen Anlage ihrer Entwürfe durchaus nicht immer gelingt, dieses Ziel zu erreichen. Auf diesen Punkt bezieht sich ein sehr interessantes Urteil Vasaris über Michelangelo. «Er hatte eine so grosse und so vollkommene Einbildungskraft, die in seiner Vorstellung gebildeten Gegenstände waren so (mächtig), dass er oft, da er mit den Händen

[1] II 203.
[2] V 104.
[3] I 169.
[4] I 511.

so grosse und gewaltige Gedanken nicht ausführen konnte, seine Werke (unvollendet) liegen liess, ja viele sogar vernichtete.»[1] Ein solches Urteil aus Vasaris Munde über den «göttlichen» Michelangelo ist von hohem Interesse und trifft in der That bis zu einem gewissen Grade eine nicht ganz zu leugnende Schwäche in der Kunst des grossen Buonarroti, welche, entsprungen aus der in ihrer Schärfe einzig dastehenden Bildvorstellung in der Phantasie des Meisters zum Teil die Thatsache der vielen unvollendeten Werke erklärt.[2]

Innerhalb der durch die Darstellbarkeit gesteckten Grenzen lässt Vasari der Phantasie und Erfindung ihr Recht. Wir können aus den in seinem Werke zerstreuten Aeusserungen über dies Gebiet nun folgende nähere Bestimmungen ableiten. Erstlich muss sich der Künstler vollständig in den darzustellenden Gegenstand hineinzudenken vermögen. Wie Vasari dies auffasste, zeigen einige schöne Stellen: Ueber Signorellis unvergleichlichen Freskozyklus in der Capella nuova des Doms zu Orvieto sagt er: Nella quale (cappella) fece tutte le storie della fine del mondo con bizzarra e capricciosa invenzioni; immaginandosi il terrore che sarà in quell' estremo tremendo giorno.[3] In ähnlicher Weise wird auch Raffaels Grablegung in der Galleria Borghese in Rom, die Vasari als ein göttliches Gemälde (divina pittura) bezeichnet, gepriesen. Immagniossi Raffaello nel componimento di questa opera il dolopre che hanno i più stretti ed amorevoli parenti nel riporre il corpo d'una più cara persona, nella quale veramente consiste il bene, l'onore e l'utile di tutta sua famiglia.[4]

Sodann ist ein volles Verständnis für den darzustellenden

---

1 VII 270. Der fernere Zusammenhang, nach welchem Michelangelo kurz vor seinem Tode eine Menge von Entwürfen vernichtete gab den Anhalt zur Uebersetzung von guasto durch «vernichtet» während das Wort, sonst gradezu den Sinn «verpfuscht» annehmen kann.

2 Dass sich dies Urteil unseres Schriftstellers in erster Linie auf Michelangelos plastische Thätigkeit bezieht, braucht nicht hervorgehoben zu werden.

3 III 690. Vgl. VII 212, wo sich eine ähnliche Bemerkung über Michelangelos jüngstes Gericht findet.

4 IV 327. (Vgl. zu diesem Punkte auch I 448 und I 648.) Wir kommen auf diese Stelle später noch zurück.

Gegenstand erforderlich. Hiefür spricht besonders die Beschreibung eines in der Sala del Gran Consiglio des Palazzo Ducale zu Venedig befindlich gewesenen, durch den Brand des Palastes von 1577 zerstörten Gemäldes von Gentile Bellini. Auf demselben war eine Seeschlacht dargestellt mit so richtiger Anordnung, so grosser Mannigfaltigkeit und so reichen Einzelheiten, dass Gentile dadurch bewies, in ebenso hohem Masse auf dem Gebiet des Seekriegs wie der Malerei Sachverständiger zu sein.[1] Endlich muss dem Künstler sein ganzes Werk vollständig in der Phantasie vorschweben, wie aus der oben gelegentlich der künstlerischen Intuition mitgeteilten Stelle (II 171) hervorgeht. Die gleiche Forderung spricht übrigens auch Alberti aus.[2] Freilich muss hier bemerkt werden, dass Vasari an einer anderen Stelle diesem Grundsatze nicht ganz getreu bleibt. Er behauptet dort (VII 427), dass die Einbildungskraft allein sich das Werk nicht vorstellen könne und dass sie vielmehr von der Zeichnung unterstützt werden müsse. Eine nähere Behandlung dieses Ausspruches bleibt dem Abschnitt über die Zeichnung vorbehalten. Weitere Betrachtungen auf diesem Gebiete würden zur Besprechung der Komposition und ihrer Gesetze führen, die für ein späteres Kapitel aufgespart bleibt. Wir müssen hier noch einige Bemerkungen über die Erfindung anfügen.

Es war bereits im allgemeinen Teile Gelegenheit geboten, die Erfindung als einen bei der Entstehung der Kunst in hohem Masse beteiligten Faktor zu betrachten. Wir konnten uns der dort von unserem Autor dargelegten Ansicht nur anschliessen; es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass wir auch einige, wenn schon ganz vereinzelt dastehende, Stellen vorfinden nach denen es scheint, Vasari habe die Erfindung als etwas Lernbares, das mit Hülfe der Zeichnung erworben werden könnte, aufgefasst. An der einen schon erwähnten

---

[1] III 157 f.

[2] Alberti: Della Pittura III S. 155—57 a. a. O. Che mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà constituito quello, che elli abbi affare et in che modo abia a condurlo; che certo più sarà sieuro emendare li errori colla mente, che raderli dalla pietura.

Stelle, (VI 15) behauptet er, die Kunst bestehe unter anderem darin, dass sich der Künstler frühzeitig an Erfindungen reich zu machen suchen müsse. Die zweite Stelle befindet sich im Leben Tizians und lautet: Durch Zeichnen gelangt der Geist dazu, sich mit schönen Entwürfen (bei concetti) anzufüllen.[1] Es liegen aber verschiedene Gründe vor, welche diese Inkonsequenz Vasaris entschuldigen. Erstens gehört dahin seine oben schon charakterisierte Anschauung von der Stellung der Zeichnung.[2] Ferner muss der Zusammenhang berücksichtigt werden, in dem die zweite Stelle mit ihrer Umgebung steht. Es handelt sich hier nämlich um eine Lobpreisung der Zeichnung und der zeichnerischen Richtung in der Malerei im Gegensatz zu den koloristischen Bestrebungen der Venezianer. Sodann spricht Vasari an der zweiten Stelle (im Leben Tizians) nur von bei concetti, die man ja nicht notwendigerweise mit belle invenzioni völlig zu identifizieren braucht. Endlich muss erwogen werden, dass die Zeichnung als ein Studienmittel, als ein Teil des Handwerks der Kunst, durch fleissige Ausübung die Phantasie zur Erfindung wohl anregt, wenn sie auch ausser Stande ist, in einem hiefür unbeanlagten Geiste Erfindungen zu erzeugen.[3]

Im Gegensatze zu den angeführten besitzen wir eine Reihe von Stellen, aus denen hervorgeht, dass der Aretiner Zeichnung und Erfindung als zwei getrennte Gebiete betrachtet habe. Es handelt sich hierbei stets um Meister, die als Zeichner, nach des Autors Meinung, keine grossen Verdienste beanspruchen, denen er aber trotzdem wegen ihrer Erfindung hohes Lob zuerkennt. So charakterisiert er Benezzo Gozzoli als einen gewandten, äusserst fruchtbaren Maler von grösster Erfindungsgabe, (di grandissima invenzione),[4] wenn auch, mit andern Meistern verglichen, nicht

---

[1] VII 427.
[2] In der Definition der Zeichnung (I 168 f.) erklärt Vasari ganz richtig die Zeichnung nur als Ausdrucksmittel der Erfindung.
[3] Wir kommen auf diesen Punkt gelegentlich des Studiums noch einmal zurück.
[4] III 46.

sehr bedeutend in der Zeichnung, um dann in der Besprechung seiner Fresken im Campo Santo zu Pisa noch einmal diesen Gegenstand fast mit denselben Worten zu berühren.[1] Sehr ähnlich lautet das Urteil über einen älteren Meister, Simone Martini: «Er war nicht sehr hervorragend in der Zeichnung, jedoch besass er von Natur Erfindungsgabe.»[2]

Mit diesen Ausführungen kann die Betrachtung über die Erfindung als abgeschlossen erachtet werden, da sich über die freie Phantasiethätigkeit feste Gesetze und Regeln nicht aufstellen lassen. Es sei nur noch gestattet, hier gleichsam anhangsweise, einige Werke der Malerei zu erwähnen, an denen besondere Vorzüge der Erfindung gerühmt werden Ueber den Freskenzyklus des Filippino Lippi in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom heisst es: «Hier stellte er Szenen aus dem Leben des h. Thomas von Aquino dar, sowie einige sehr schöne und geistreiche poetische Erfindungen, die sämtlich von ihm herrührten, da ihm nach dieser Richturg die Natur stets günstig war.»[3]

Der Sinn (senso) in der Erfindung wird namentlich in Raffaels vier Eckbildern an der Decke der Camera della Segnatura (Astronomie, Sündenfall, Marsyas, Urteil Salomonis) hervorgehoben,[4] ebenso wie das Vorhandensein von Gedanken (pensieri) in den Werken des Gherardo Starnina in dèr Cappella S. Girolamo im Carmine von Florenz[5] und andrerseits der Mangel daran bei Sodoma.[6] Bisweilen finden sich auch die Beiwörter stravagante und stravaganza neben invenzione, namentlich da, wo von Werken Tintorettos die Rede ist. Allgemein heisst es von ihm, er habe mit sèinen

[1] III 48 f. Eine gewisse Erfindungsgabe werden auch wir in Benozzos Werken erkennen müssen, wenn seine Erfindungen oft auch recht flach erscheinen.

[2] I 559.

[3] III 468. Einige dieser poetischen Erfindungen werden sodann angeführt: es sind Darstellungen allegorischen Charakters.

[4] IV 334.

[5] II 7.

[6] VI 387. Hier folge ein interessantes Urteil über Leo X. Leon X, al quale piacevano certe figure stratte e senza pensieri come era costui (d. h. Sodoma).

neuen und wunderlichen Erfindungen und seltsamen Grillen die Uebertreibung (stravaganza) übertroffen.[1] Andrerseits wird desselben Meisters Darstellung des jüngsten Gerichts in Sta. Maria dell' Orto zu Venedig als eine stravagante invenzione, che ha veramente dello spaventevole e del terribile[2] bezeichnet, also mit besonderer Hervorhebung des Schrecklichen uud Fürchterlichen. Andere Prädikate der Erfindung, wie Mannigfaltigkeit (varietà) Reichhaltigkeit (copiosità) u. s. w. führen schon auf das nahe verwandte Gebiet der Komposition[3] das, wie schon bemerkt, einem späteren Abschnitte vorbehalten bleibt. Auch die eingehende Besprechung eines Phantasiegebildes, wie man es nach Vasaris Meinung schöner sich nicht vorstellen, geschweige denn sehen kann, nämlich Giuilio Romanos Gigantenkampf im Palazzo del Tè bei Mantua,[4] müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Nur sei hier noch ein wichtiges Urleil Vasaris über Raffael erwähnt, wonach er diesen auf dem Gebiete der Malerei für den geschicktesten und bedeutendsten Meister hinsichtlich der Erfindung erklärt.[5]

---

1 VI 587.
2 VI 591.
3 Bisweilen werden sogar beide Begriffe, der der Erfindung und der der Komposition mit einander verwechselt, so dass nicht selten invenzione durch «Komposition» sinngemäss zu verdeutschen ist. Z. B. I 173.
4 IV 542.
5 IV 343.

Thesen.

I. Zwischen Schongauers grossem Kupferstich der Kreuztraguug (B. 21) und Paolo Veroneses Gemälde gleichen Inhalts in Dresden sind kompositionelle Beziehungen vorhanden.

II. Der Einfluss der arabischen Kunst auf die Bauten des deutschen Ritterordens in Preussen wird von Quast (Neue Preussische Provinzialblätter XI S. 28 ff.) überschätzt.

Lebenslauf.

Ich Wilhelm v. Obernitz bin am 25. März 1875 zu Königsberg i. Pr. als der Sohn des Justizrats Arthur v. Obernitz und seiner Ehefrau Marie geb. Linden geboren und bekenne mich zur evangelischen Kirche. Den ersten Unterricht empfing ich von meiner Mutter, um sodann, durch ein Augenleiden am Besuche einer öffentlichen Schule verhindert, durch Privatunterricht weiter gebildet zu werden. Am 1. März 1893 bestand ich als Extraneus am Königl. Wilhelms-Gymnasium zu Königsberg die Reifeprüfung. Ich bezog darauf die Universität meiner Vaterstadt, wo ich bei der philosophischen Fakultät inskribiert wurde. Nachdem ich die ersten Semester meiner allgemeinen Ausbildung gewidmet hatte, wandte ich mich spezieller dem Studium der Kunstgeschichte zu und bereiste im Frühjahr 1896 Italien, namentlich Florenz und Rom, wo ich die erste Anregung zu gegenwärtiger Arbeit empfing. Am 31. Mai 1897 bestand ich das Examen rigorosum. Auf der Universität hörte ich Vorlesungen folgender Professoren und Dozenten: Baumgart, Ehrenberg, Endemann, Erler, Gareis, Gercke, Haendcke, Hahn, Jeep, Lange, Ludwich, Prutz, Rossbach, Umpfenbach, Walter, welchen allen ich hiermit meinen wärmsten Dank ausspreche.





